

„ФИЛМОВИ ОД ПАПИРА” У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ – – ОСНОВНЕ ОСОБИНЕ И МОГУЋЕ КОНТЕКСТУАЛИЗАЦИЈЕ

Сажетак: У раду се уочава, издваја и контекстуализује феномен „папирних филмова” у српској књижевности – књижевних дела која настоје да опонашају или примене одређене особености филмског медија кроз различите интермедијалне или мултимедијалне поступке. Након назначавања основног контекста одговарајућих појава у најважнијим европским авангардним покретима, указује се на различите могућности повезивања књижевних и кинематографских елемената, као и на основна теоријска промишљања ових поступака. На крају су дате напомене о разлозима наглашене заступљености феномена у међуратној српској књижевности и начелном односу филма и књижевности датог раздобља, као и о најважнијим примерима оживљавања традиције „кино-писања” у српској књижевности с краја XX и почетка XXI века.

Кључне речи: „филмови од папира”, књижевност и филм, међуратна српска књижевност

Настојање да се, применом различитих поступака, особености филмског израза пренесу у књижевна дела; да се форма филмског сценарија прилагоди потребама књижевности – или обрнуто;¹ да се језичким средствима обликује нарочити нови жанр, који би се могао означити као „филм од папира”, има дуговеку традицију у европској и српској књижевности. Први покушаји прожимања књижевног и филмског медија код нас јављају се између два рата, повећањем заступљености и популарности кинематографије и значајног развоја филмске културе у Србији – убрзаног ширења биоскопске мреже (Јовичић, 2010), упознавања наших младих писаца са савременим кретањима у европској уметности и књижевности (пре свега авангардној, битно обележеној снажном усмереношћу ка филму) и њихове тежње да се укључе у промишљање суштине и домета најмлађе гране уметности.

Уколико је несумњиво да се општа опчињеност филмом (авангардних стваралаца) темељила у вери у могућности новог медија да искаже до тада неслућени динамизам и симултанizam, да донесе нова изражајна средства и поступке, као и да понуди могући образац за синтезу уметности кроз остварење тоталног уметничког дела – *Gesamtkunstwerk* (Heller, 2001: 169), чиме је добијен и додатни подстрек за интер- и мултимедијално преобликовање књижевних

¹ Питање суштине и статуса „правог“ филмског сценарија као техничког жанра, с једне, и његовог књижевног положаја као и односа према чисто књижевним сценаријима, тј „филмовима од папира”, с друге стране, сложено је и овде се неће разматрати.

родова и врста, мање је извесно који су се елементи кинематографске слике и света издвојили као специфични; који су видови филмске технике конкретно актуализовани и одлучујуће активни у деценијама између два рата; на крају и најважније – које су особине филмске уметности (наши) писци доживљавали као битне, настојећи да их примене у својим књижевним делима. При томе треба имати на уму да се подстицајност филма није ограничавала само на нови медиј већ се проширивала на целокупно поље кинематографије као културног и друштвеног феномена. Концепт филма, поред самог уметничког артефакта, од самих почетака подразумевао је и окружење, услове снимања и, пре свега, приказивања,² чинећи од кино-дворане поприште радње и мотив великог броја „писаних филмова”. Још је један посебан чинилац раног филма од битног значаја за образовање традиције и присутан у (размишљању о) филмском стваралаштву – мотив/поступак изобличења и удвајања стварности односно личности,³ који је, умногостручавањем, одсликавањем, укрштањем и искривљењем, доводио до преплитања различитих (врста и нивоа) реалности, по правилу управо на местима пројекције филмова или у вези с њима.

Европски контекст – неке авангардне претече

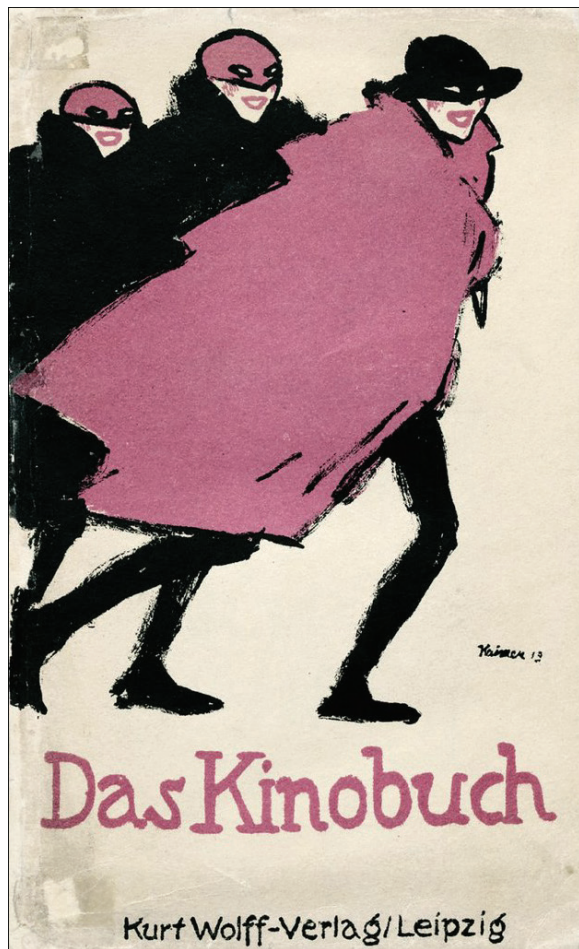
Претпоставке конкретних књижевно-поетичких решења прожимања књижевности и филма (у авангарди и након ње) с једне стране требало би потражити у експлицитним теоријским претпоставкама (манифести и програмски искази), а с друге у анализама поступака садржаним у одговарајућим уметничким покушајима, који се могу, али и не морају подударати с исказаним ставовима. Иако најранији авангардни покрет, италијански футуризам релативно касно препознаје и користи потенцијал филма, тек 1916. године објављујући филмски манифест „Футуристичка кинематографија” и снимајући први (и, строго узев, једини) филм *Футуристички живоџи* (*La Vita Futurista*). И поред тога, и у теорији и у пракси футуристи исказују неколике важне ставове, одређујући филм као „радосно изобличење универзума, алогичку и тренутну синтезу свакодневног живота” усмерено на изазивање „осећања симултаности и свеприсутности” (Marinetti et al., 1916: 1); футуристи руше границе између унутрашњег и спољњег, душевног и реалног света, као и књижевности и фил-

² Утемељене на природи изворног филмског апарата, кинематографа, који је могао да послужи за снимање, пројектовање и умножавање филмова. У Немачкој се тако међу првим часописима посвећеним новом медију 1907. године појављује *Кинематограф: орган уметности пројекције* (*Kinematograph: Organ für die gesamte Projektionskunst*).

³ Главни јунаци најранијих остварења с већим претензијама, филмова *Други* (*Die Andere*, 1913) Макса Мака и *Прашки студент* (*Der Student von Prag*) Стелана Ријеа се удвајају, при чему је у првом случају реч о шизофреном подвајању личности, а у другом о фантастичном материјализованом другом ја. У оба филма двојник представља наличје јунака, супротстављен му је и склон криминалном понашању; прва прича се срећно расплиће у помирењу и поновном сједињењу личности; код Ријеа, међутим, непријатељски настројени двојник доводи јунака до коначне пропасти.

ма, захтевајући материјализацију стања свести јунака – односно песничких слика и метафора – приказивањем конкретних prizora, предмета или бића који одговарају осећањима и мислима, тј. поетском изразу.

За разлику од футуриста, немачки експресионисти су пре свих других покрета показали обухватно занимање за нову уметност на пољу популаризације, критике и анализа естетике филма, ало и на равни конкретног утицаја и прожимања филмске и књижевне технике стваралаштва. Плод овог интересовања је појављивање првог зборника „папирних филмова” с петнаест ориги-



налних прилога, насловљеног *Das Kinobuch* (1913/1914) – *Кино-књига*, под уредништвом Курта Пинтуса.⁴ Објављени „филмски комади” показали су различите приступе како филму, тако и књижевности која би требало да представи филм, преvasходно задржавајући „традиционални” изглед текста, спорадично нарушен/обогаћен уметањем уоквирених „филмских натписа”. У прилозима долази до појаве сродне раним кинематографским остварењима – до вишеструког преклапања/одсликавања сфера реалности, при чему су нарочито заступљени поступци изобличења фрагментације, „филма у филму” и успостављање двојничког односа ликова из унутрашњих и спољних оквира приче, за које се по правилу не може сасвим јасно рећи ком подручју припадају.⁵ Поред тога, јавља се

⁴ У предговору зборнику, Пинтус настоји да пружи поетичку основу за прилоге обухваћене датим томом, одређујући посебности филмског дела оствареног у књижевности. Кино-комрад има три изражајна средства – неограничен избор места радње, који чини догађаје „занимљивим”; покрет, у двоструком значењу: као гест (мимика глумаца, сировија, упечатљивија, силовитија од позоришне) и као темпо (стада коња која се приближавају у галопу, лет авионом изнад Алпа); ситуацију, трик, који, спојем незабележених чудесних, необичних, нечувених догађаја, узбуђује гледаоца (Pinthus 1914: 9–10).

⁵ По Пинтусовом мишљењу, код филма је најлепше оно чудесно. Стварне реченице рађају нестваран, романтичан, гротескни, авантуристички свет („шарени потпури” средина, ситуација,

проблематизовање везе књижевности и кинематографије, и улоге технологије; приметни су и композициони поступци којима књижевни текст преузима поступке по правилу сматране за филмске, попут кретања камере и убрзаног смењивања слика/кратких епизода („кратки резови“).⁶

У француској авангарди, након Аполинерове обзнане новог духа у поезији и захтева да се искористи потенцијал кинематографије,⁷ Филип Супо јануара 1918. објављује прву „кинематографску песму“, *Равнодушност*. Најављена у његовој „Белешци I о филму“ „као покушај“ намењен „онима који могу да га остваре“ тј. сниме, песма у прози остварује запажања поводом нове уметности из „Белешке...“ Супо истиче способност филма да посматра стрпљивијим, пробирљивијим, прецизнијим погледом него што је то пре био случај, и „лоништава све природне законе: занемарује простор, време, нарушава гравитацију, балистику, биологију итд.“ (Soupault 1918: 3). У складу с тим, *Равнодушност*, као и Супоових следећих пет кинематографских песама објављених 1925. године („Бес“, „Сила“, „Збогом“, „Слава“ и „Жаљење“), представљају рани израз преднадреалистичке сновиђенске поетике; у њима је песниково ја једини јунак, који се, уз потпуни изостанак интроспекције, односно психологије, шета или лута, док се око њега појављују безимени људи и предмети, пролазећи кроз разноврсне преображаје с оне стране разума. Репетитивни ритам њиховог присуства или одсуства, кретања јунака или смене слика (укључујући и кратке и интензивне снове), у духу слепстик комедије или полицијске потере, чини основни садржај песама, по правилу организованих у кружну структуру. С техничке стране посматрано, кинематографске песме се одликују произвољним низањем сцена/кадрова, и изненадним променама плана. Користећи наведене поступке, Супо само у једном случају, у песми „Сила“, изричито спаја и меша стварност, филм и фикцију, дајући крупни план главе и уста лирског ја и експлицитно упућујући да је реч о пројекцији,⁸ при чему није извесно да ли

судбина, покретних друштвених и гротескних слика), остварен само у кинематографској стварности. Она, међутим, одражава стваран земаљски свет, можда и далеко више него што се мисли. Будући да није битно да ли ће објављени кино-комади икада бити снимљени или ће остати „онако како су створени: филмови душе“, на читаоцима је да буду њихови режисери и оператери, претворе скупове догађаја у узбудљиве шарене снове и управљају њиховим ритмом. (Исто: 11–12)

⁶ Потребу проналажења новог начина обликовања књижевног света, самим тим и приповедања и стила, исказује Алфред Деблин у тексту „О писцима романа и њиховим критичарима. Берлински програм“, одбацујући психолошку мотивацију, рационализам реалистичког романа, те коментаре приповедача у тексту. Приповедање, као грађење света, требало би да се заснива на динамичном и сугестивном смењивању описа новим начином који одговара новим изражајним средствима: „да би се описао свет у непрегледној маси облика, неопходан је кино-стил.“ (Döblin 1913: 18)

⁷ У предавању „Нови дух“ одржаном 1917. године (штампано 1918. под насловом „Нови дух и песници“), Аполинер скреће пажњу на изражајне могућности које песништву пружа „популарна уметност par excellence“, филм, која подстиче песнике да стварају слике за медитативне и осетљиве умове који се не задовољавају сировом маштом твораца филмова. (Apollinaire 1918: 386)

⁸ „Наслоњен сам на зид и на екрану можемо видети само моју главу, а онда и моја уста која се смеју.“ (Soupault 1924: 262)

екран припада надређеној реалности у којој гледаоци у биоскопу посматрају пројекцију песме-филма, или је платно део света саме песме.



Роман Блеза Сандрара *Крај света*, на филм снимео Анђео Н. Г. (1919) представља један од најранијих примера прожимања филмског и језичког об-



ликовања, односно модерних приповедних и медијских поступака. По формалним особенима, текст је сличан „правом” сценарију, будући да је подељен на нумерисане одељке мањег обима, дат у потпуности у трећем лицу кроз кратке реченице усмерене на описивање спољашње, видљиве аспекте радње. Сама прича обликована је према Сандраровом доживљају природе раног филма⁹ –

као и авангардисти пре њега, он истиче да га највише привлачи чудесна маштовитост која се не обазире претерано на вероватноћу.¹⁰ У следећем кино-ро-

⁹ „Уколико филм има неки утицај на мене, то је пре свега својим првим остварењима, која су била идиотска, али ипак чудесна. Ту се налазило истинско откриће, нешто ново: често се присећам једног *Пушовања на Месец* које се приказивало неколико година пре рата, ту је била дружина која се запутила на Месец у по балета на Шатлеу. И шта су нашли на Месецу? Балетску трупу. Ма дајте! Ма то је величанствено!” (Cendrars 1925: 138–142; 139)

¹⁰ У складу с тим даје травестију друштвеног уређења и уврежених веровања у којој је Бог представљен као амерички капиталиста, забринут да ће му се, с крајем рата и опадањем прилива

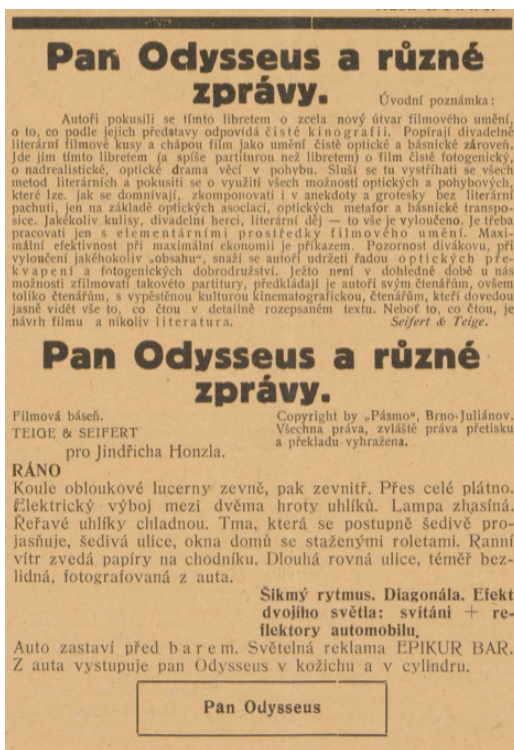
ману/сценарију криминалистичко-егзотичне садржине, *Грозничави бисер „кинематографски роман“ (La perle fiévreuse, 1923)* Сандрар прибегава различитим филмским средствима, у тексту наглашено употребљавајући скуп техничких упутстава за снимање („филмски предговор“ са списковима декора и ликова), за покрете камере и кадрирање – попут швенковања, крупних кадрова, „америкена“ и затамњења.

У кино-писању Сандрар није остао ограничен искључиво на прозу, објавивши 1924. године збирку песама *Кодак*. Без обзира што је изворна замисао била да се песме заправо читају у фотографском кључу, као појединачни језички „снимци“, у предговору другом издању – након захтева компаније „Кодак“ да се њено име (више) не употребљава у комерцијалне сврхе и преименовања збирке у *Документарни филмови* – Сандрар подробније образлаже своју коначну замисао, према којој би смењивање песама-фотографија у овом случају од збирке песама требало да чини кинематографски низ.¹¹

Са своје стране, чешки авангардисти Јарослав Сајферт и Карол Тајге у уводним напоменама за заједнички текст „филмске песме“ *Господин Одисеј и разне вести* (Teige, Seifert 1924: 7) одбацују театарско-литерарне филмске комаде и истичу да је филм искључиво оптичка и песничка уметност. Свој рад означавају као „либрето“, односно „партитуру“ у којој се обликује чиста кинематографија, усмерена на остваривање искључиво песничке, надреалистичке драме ствари; употребом ритмичких могућности, визуелних асоцијација и метафора, као и лирске транспозиције, оваква врста „филма“ може се уобличити и у анегдоту и гротеску.

мртвих душа, смањити профит. Стога организује пут на Марс с представницима свих основних религија и библијским пророцима. Анђео на Нотр-Даму служи као медијум преношења вести, што у Паризу узрокује смак света. Апокалипса почиње као филм који се врти у сали, док кинематографска техника помаже да се след догађаја убрза или успори. На крају се, услед техничке грешке, филм пројектује изнова и унатраг, Париз је опет насељен, а Бог се с Марса враћа у своју директорску фотељу.

¹¹ „Поезија није у наслову већ у делу и како у ствари те песме, које сам замислио као вербалне фотографије, сачињавају документарни филм, ја ћу их одсад називати *Документарним филмовима*, што је њихов некадашњи поднаслов. То је можда данас нови род. Б. С.” (Сандрар 1990: 112) Исте године и Филип Супо објављује пет песама насловљених *Покрећне фотографије*.



Кулисе, позоришни глумци и књижевни поступци овде су искључени, делује се искључиво путем основних средстава филмске уметности, у настојању да се постигне најјачи учинак уз највећу сведеност. Будући да нема могућности да се представљено сними, аутори, сасвим налик својим експресионистичким претходницима у Немачкој, предлажу читаоцима – или макар онима с развијеном филмском културом – да представе себи у машти оно што су прочитали у датом подробном нацрту јер је написано замисао једног филма, а никако литературе.¹²

Наведени примери илустративно показују распон (експлицитног) схватања и прихватања филма и експерименталне поетике „кино-комада” у раној европској авангарди. Нова појава филмско-књижевне хибридикације није, међутим, једнодушно је поздрављена. Виктор Шкловски, наглашавајући да је питање односа између филма и књижевности сложено, будући да су ове две уметности толико различите по својој грађи да је тешко одредити законе утицаја, истиче да књижевност може узети од филма одсуство мотивације радње, његову брзину, непсихологичност. Шкловски сматра да није потребно да се трик и особености филмског кретања из филма пренесу у књижевност или на сцену јер то за последицу има рађање нове стилизације. Општи став према преузимању филмских изражајних средстава и поступака тако је негативан – потребно је радити у изворној грађи, а савремени сижејни роман и новела имају сопствени пут и огромне језичке могућности.¹³

Различитост доживљаја суштине филмског медија код међуратних стваралаца указује на немогућност да се без суочавања с конкретним виђењима унапред одреди шта ће се сматрати за филмично. При томе је потребно обратити нарочиту пажњу управо на сама књижевна остварења јер се може показати да се и поред знатних разлика у експлицитно-поетичкој сфери конкретни књижевни поступци знатно мање разликују, односно да чак призивају одређена жанровска решења из књижевне историје, пре свега оних традиција карневалске књижевности и жанрова озбиљно-смешног.

¹² Текст прати кретање господина Одисеја у испрекиданој причи о дану у животу великог града, обухватајући најважније знаке модерног времена – делове новина и одеће, барове, градску вреву, фабрике, савремена средства транспорта (аутомобили, трамваји, возови, бродови, авиони) и различите углове „снимања” (далеки тотал града из птичје тј. авионске перспективе) садржи бројне метаморфозе и претапања сцена. На графичком плану, текст је подељен на одломке с међунасловима, у којима радња заузима леву страну, а „техничка” упутства и коментари десну.

¹³ Релативизовању методолошке конструкције уобичајене анализе доприноси и (рано) проблематизовање филмске монтаже, најзаступљенијег поступка који се по правилу узима здраво за готово као специфично филмски поступак. Сергеј Ејзенштејн, поред савремених аутора (Мајаковски), анализира примере монтаже и код Леонарда да Винчија, Пушкина и Мопасана. По Ејзенштејну је много оштрији, занимљивији, можда и најпоучнији пример строго реалистичког монтажног писања у области класичне традиције, где је одговарајућа размена са суседним уметничким областима или мања или не постоји. (Ејзенштејн, 1998: 96).

Српска међуратна књижевност

Наведене особине јављају се и у српској књижевности након Првог светског рата, постепено добијајући широке размере. Осим нове моде у насловљавању и жанровском одређивању текстова (преводних и оригиналних), долази и до садржинских и структурних промена и у самом обликовању књижевних дела. Две ране песме Милана Дединца из 1922. године, „Вартоломејска ноћ” и „Црвени круг”, вероватно су и први примери¹⁴ фасцинације кинематографијом и филмом код нас. Дединчева кино-поезија припремљена је ставовима једног од зачетника естетике филма у Европи¹⁵ Бошка Токина, који је у нашој средини међу првима писао о односу кинематографије и поезије. Токин истиче идеју немачко-француског песника Ивана Гола о филмској уметности као основи сваке будуће уметности, која у себи може да уједини елементе свих осталих уметничких грана и буде стил времена. (Токин 1921: 5) Кинематографски стил требало би да изрази јединство духа, космичког порекла, као и да изрази космичност душа. Космично-експресионистички стил кинематографске поезије одликовао би се истовременом једноставношћу и сложеностју, попут Чаплиновог стила,¹⁶ и темељио би се на покрету, основу сваке нове уметности.¹⁷

Милан Дединац, први од наших песника, у пракси остварује дата полазишта, тематизујући филмски мотиве и настојећи да оствари неки облик песничког еквивалента филмских поступака и стила.¹⁸ Дединчеви стихови исказују најважније моменте кино-писања: биоскопску салу као окосницу поетског

¹⁴ Иако се у критици сматра да је Бошко Токин био „пионир ‘кинематографске поезије’” (Levi 2013, 74–75), Дединчеве „филмске песме” су објављене две године пре Токинових. Сматра се да је Токин радио на *Краљевству духова*, роману који је замислио као филмску причу, али он никада није објављен (Исто).

¹⁵ Токин објављује текст „L'esthétique du cinema” у *L'Esprit Nouveau*, No.1, 15. X 1920, 84–89.

¹⁶ Књижевно тематизовање сижера филмова или употреба филмских јунака у књижевности распрострањена је појава између два рата у којој су Чаплинова остварења и његов лик, мали скитница Шарло/Чарли, заступљени у толикој мери да образују посебан жанр *чаплинијаде*. О томе више видети у: Јовић 2018.

¹⁷ Сједињење филма и поезије разматра и Ранко Маринковић, сада с кинематографске стране. Описујући основне естетичке претпоставке специфичног филмског облика „кино-баладе” која је, представљајући метафизичко испољавање духа и припадајући фантастичном филму и његовом чисто иреалном елементу, блиска тенденцијама у оновременој поезији, будући да обухвата лирску чежњу за мистичким, спиритистичким и теозофским питањима. (Маринковић 1922)

¹⁸ Један од модела разврставања поезије на основу односа према кинематографији разликује „кино-песму” – песничко дело које експлицитно пева о филму и садржајима везаним за филм (Röhner, 2007: 61). „филмску песму”, која покушава да структуром, изражајним средствима и поетским стилем оствари јасну еквиваленцију с медијумом филма без обзира на то да ли се експлицитно-тематски позива на филм или не; „песму-филм” у којој је структура „филмске песме” усаглашена са садржајем „кино-песме”. У том светлу, потребно је утврдити и да ли се у (раним) Дединчевим песмама и у случајевима у којима нема експлицитног помињања кинематографије јављају формални „филмски поступци”, будући да би се у том случају код њега могло говорити и о „филмским песмама” као трећој подврсти кинопоезије.

света, у коме долази до укрштања различитих области стварности с обе стране платна, динамизма, симултанизма космичких размера и фантастичних приказа авантуристичко-криминалистичког жанра. Наведена песничка остварења нису остали усамљени примери у нашој књижевности, будући да ће 1924. године и Бошко Токин објавити *Кинематографске њесме* у алманаху *Црно на бело*.¹⁹

Осим сразмерно ретких песничких примера, почеци нашег међуратног „кино-писања” превасходно обухватају прозу, понекад такође без експлицитних упућивања на седму уметност. Обликовни поступци у кратком ратном роману Станислава Кракова *Крила* показују блискост с одговарајућим поступцима организовања филмске грађе, што је оновремена критика одмах приметила (Краков 1991: 137-156), а оновремена прихватила и продужила (Петровић 2008: 200), наглашавајући неспорну (и очигледну) присутност монтажног поступка и „кратких резова”, кадрирања и сценичности. Поред тога, зближавање културних низова (ратне) авијације у повоју као средства темељно новог начина опажања стварности и филмског погледа камере (Вирилио 2003: 22-55) додаје још један значењски вид кинематографичности Краковљевих *Крила*.

У складу с општом тенденцијом, у српској књижевности је много заступљенији број књижевних дела која садрже експлицитну упућеност на филм, пре свега у виду генолошких ознака у наслову текста – „кинематографски есеј”, „радио филм”, „сценарио за филм”, „кинематографске песме”, „филм”, „електро-пројекције”... У раду „Шими на гробљу Латинске четврти”, Љубомир Мицић уобличава текст од нумерисаних одељака сачињених од фиктивних изјава потписаних именима светски познатих личности; сугестија утицаја кинематографске технике присутна је од самог почетка захваљујући жанровској карактеризацији „Зенитистички Радио-Филм од 17 сочиненија”. У мноштву (радио-таласима) пренесених исказа, који по правилу заступају потребу за изналажењем нових (левицарских) облика и садржаја у друштву и уметностима, као и основне постулате зенитистичког погледа на свет, издвајају се „емисије” два врхунска филмска ствараоца тога доба: Конрада Фајта (V) и Чарлија Чаплина (VI). При томе се Чаплинов одсечак обликује смењивањем интензивних кратких ситуација и драстичних слика („сцена”), срачунатих да допринесу утиску бурлескног слепстик филмског хумора, као и укупној намери дадаистичког провоцирања читалачког укуса.

Обележен као „кинематографски есеј”, текст Растка Петровића „Двадесет година од повратка поезије у живот” показује особине приповести у којој се ретроспективно дају „епизоде” из живота и рада најзначајнијих књижевних и уметничких фигура XX века. Као једно од уводних начела, „наведена” је сцена из апокрифног сценарија Чаплиновог филма *Псећи животи*, одговарајућег облика (присутна је бројчана ознака одсечка/сцене/кадра), а по садржини представља прожимање филмске измене ширине кадра (од ширег ка крупном плану: полицајац вуче Шарла/детали Шарловог јадног стања/опажање цвета – израз осећања на лицу) са својеврсним персонализованим коментаром приповедача (Петровић 1922: 824). Завршним напоме-

¹⁹ За разлику од Дединца који обликује неодређену сновиђенску реалност, Токин усмерава своје кино-стихове ка манифестном исказивању основних зенитистичких ставова и филмских јунака. (Токин 1924: 7-8)

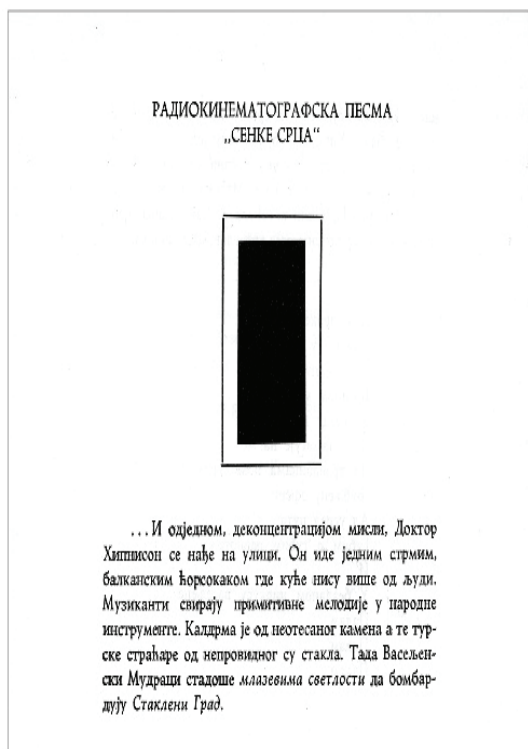
нама Петровић уоквирује рад, уводећи елементе из књиге снимања (тачније, „књиге пројектовања”) и учвршћујући усмеравање тумачења ка филмској уметности упутствима о призору предвиђеном да се на крају „филма /.../ на платну репродукује” и о музици Стравинског и Ерика Сатија, Вагнера и Скрјабина, коју би требало за „време целог пројектовања на биоскопском клавиру свирати” (Исто: 839).

„Филмски” рад Бошка Токина „Аласка. Дијалог, филм и ‘песма’”, показује додирне тачке с Петровићевим радом – реч је такође о хибридном остварењу у коме се кроз разговор ликова и уплитање приповедачевог гласа даје фарсична „ретроспектива” уметничких кретања код нас након Првог светског рата. У Токиновом тексту футуристички осврт из 1940. године на књижевност двадесетих година, који даје „Никола Томашевац, аутор најбољих филмова у Југославији” (Токин, 1922: 16), преплиће се с травестираном „љубавном причом” једног од ликова и хермафродита Аласке, симбола нединамичне, нерасне и конзервативне тенденције у савременој уметности. Крај текста разматра особине уметничких „изама” и стила, при чему се поређење с почетним раздобљем кинематографије користи као негативна ознака за ретроградна поетичка уверења – „заостаји неког прастарог филма из детињства кинематографије” (Исто: 19).

Текст Монија де Булија „Доктор Хипнисон или Техника живота. Сценарио за филм”, изворно објављен 1923. године, представља вероватно прву појаву авангардног преобликовања сценарија у српској књижевности, истовремено пружајући добар увид у особине „папирног филма” који у то време у Европи пуни десетогодишњицу настанка, и по многим одликама представљајући пример протонадреалистичког писања у европским оквирима. „Доктор Хипнисон...” означава и искорак Драинчевог *Хиџиноса* ка садржајнијој визуелности текстова и часописа, каквом се, од самих почетака, одликовао Мицићев *Зенић*. По питању садржине, Де Булијев рад је на трагу експресионистичког и Сандраровог доживљаја филма, у коме се развија фантастична прича/стварност с непосредним коришћењем филмских одредница и техника.

Као и код Дединца и Петровића, и код Де Булија је реч о филмској представи у биоскопској сали, при чему се такође дају упутства о начину пројекције (и среће сразмерно ретка упутница да је реч у филму у боји – „The Hurnos films are coloured” (Де Були 1923: 5). Де Були усмерава текст ка обликовању у коме се преплићу планови реалности на платну и објективне стварности (биоскопског простора). Обележавање текста као сценарија отвара питање да ли се може говорити и о трећој сфери стварности, тј. да ли су обе наведене димензије заправо само садржина (филмског) сценарија-текста. Осим по одредницама, Де Булијев текст одговара виђењима филмског писања европских авангардиста и по питању остваривања неспутаног фантастичног дискурса, кроз активацију особина гротескне и карневализоване слике света. При томе се Де Були служи свим средствима авангардног нарушавања уобичајеног изгледа штампаног текста (уметање међунатписа, песама, графичких елемената, типографски експерименти итд).²⁰

²⁰ Де Булијев текст богат је графички наглашеним местима; ово изобиље, међутим, није пропраћено

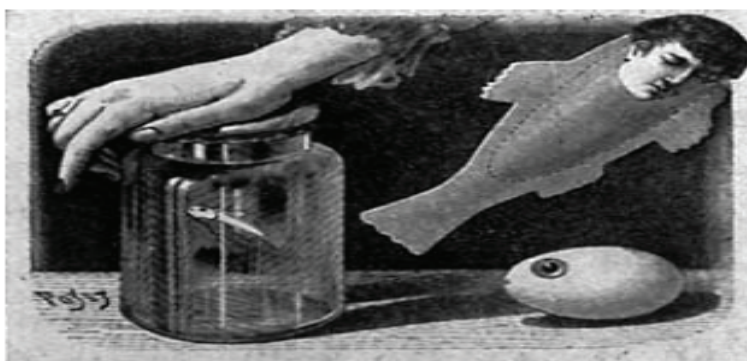
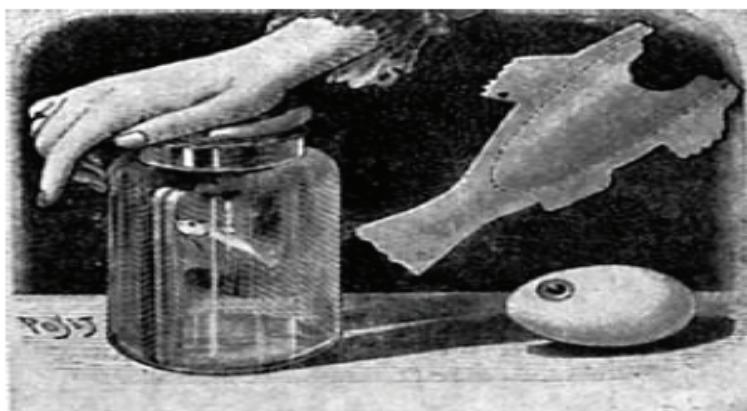


*Monny de Bouly. Radio-cinematographic poem
"Shadows of the Heart"
(from Doctor Hypnison).
1923.*

Пример за надреалистичко „кино-писање” у нашој књижевности представља дело Александра Вуча *Љускари на њрсима* (1930), које се поднасловом „Филм”, експлицитно сврстава у традицију именовања књижевних дела кинематографским генолошким одредницама; спорадична упутства о „пројекцији” (наднаслов „Предигра која се се не игра”. Вучо, Ристић 1930: 68), о „кратким

и изразитом разноврсношћу елемената – ликовна страна превасходно је заснована на уоквиравању делова текста – синтагми, реченица или стихова/песама; на неколиким местима текст је истакнут курзивом, или су искошени сами редови. Управо стога, најнаглашеније графичко и семантичко место Де Булијевог „сценарија” чини изузетно атрактивни састојак – (уметнута) „Радиокинематографска песма 'СЕНКЕ СРЦА'”, која, већ самим насловом, успоставља недвосмислену везу с Мицићевим „радио-филмом” „Шими на гробљу Латинске четврти”. У графичком погледу, састав *Сенке срца* се надовезује на праксу обогаћивања чисто књижевног садржаја ликовним елементима, на нашим просторима најраспрострањенију у *Зеници*, и у великој мери је унапређује, будући да укључује и делом илустративне/самосталне иконичке састојке. Средиште Де Булијеве песме представља црни правоугаоник на белој позадини, од остатка стране одељен танким црним оквиром, а овај ликовни елемент смештен је између (међу)наслова и текста који претходи његовој „разради”. Треба при томе имати на уму да је „Радиокинематографска песма” додата тек накнадно, у Де Булијевој књизи *Крилато знајто* (1926), где је сценарио објављен без датирања, да би на крају, у верзији из *Златних буба* (1968), била обогаћена (уредниковим? нехотичним?) антедатирањем – пренета као (да је) објављена у *Хипносу* (1923), уз то и пропраћена репродукцијом насловне стране часописа.

резovima”, односно брзом монтажном смењивању слика, наглашено сексуално обележених („Отварају се цветови, затим очи зверова, затим девојачки сексови”; Исто: 69. „У истом тренутку у кавезу једне зоолошке баште преврћу се мајмуни. Одмах затим на једној се ливади спарују коњи. Сlike се врло брзо мењају, преплићу и утапају једна у другу.” Исто: 70). Наративна структура Вучовог и Ристићевог „филма” садржи неколико испреплетених токова; у духу надреалистичке традиције филмског писања, започете Супоовим песмама, ток радње у тексту нарушава се (наизглед) немотивисаним прекидима и уметцима.²¹ Присуство 12 графичких прилога које је израдио Марко Ристић унапређује праксу „папирних филмова”, у којима графички елементи имају битну улогу – развијање приче се додатно усложњава уметнутим илустрацијама, колико vezаним за садржину, толико и слободно обликованим, чинећи засебан сужејни ток потенцијално окултног подтекста .



²¹ Попут секвенце са жирафама у галопу, женске ципеле, одсечене ноге, рукавице, шкорпије и стаклене посуде у којима се држе рибе и друга водена створења. У време писања овог „филма”, љускар и друге „ниже” водене животиње већ су увелико обитавали у надреалистичком визуелном репертоару, делом захваљујући раду научника и аутора документарних филмова о природи Жана Панлевеа. Панлевеове кадрове морске звезде употребио је Ман Реј у свом филму *Морска звезда* (1928).

Након авангарде

Заузимањем пуноправног места у систему уметности и преображајем (и нестанком) авангарде након Другог светског рата, медиј филма постепено губи изазовност естетске новине и потенцијалног средства за остваривање тоталне уметности. Изражајне могућности везане за сценаристичке предлошке, међутим, и даље привлаче ствараоце, који су, шездесетих година прошлог века, неретко истовремено и сценаристи и режисери и писци. Сценарији Алена Роб-Гријеа и Маргерит Дирас, потом Ингмара Бергмана, Луја Мала, Ерика Ромера и Франсоа Трифоа, припадају послератном таласу кино-писања; остварена дела се, при томе, битно разликују по суштини, у зависносати од тога да ли је реч о писцима синеастима или синеастима писцима. Роб-Грије и Дирасова – најпре писањем сценарија, потом и режирајући, откривају склоност према кинематографији, настојећи да наглашавањем особености сценарија (фрагментација текста, техничке смернице за снимање, минималистички поступак и многозначни елиптични језик, типографски изглед) наруше романескне конвенције и миметичност приповедања; с друге стране, режисери који се усмеравају ка књижевности обликују врло слободне сценарије усмерене ка кинематографској фикционализацији личне прошлости – стварању измаштаног света, унутрашњег доживљаја и аутобиографских приповести блиских роману, обогаћујући и проширујући традиционалну концепцију сценарија као претежно перформативног текста. (Viswanathan 1999: 20)

Кад је реч о нашој књижевности, наведена појава у великој се мери оличава у делу Живојина – Жике Павловића, оствареном кроз више уметничких медија. Као за нашу (послератну) књижевност редак случај преношења кинематографске потке у књижевну форму и, још ређе, као такво дело аутора који је истовремено и режисер и писац, Павловићево („двоструко“) романескно остварење *Каин и Авел* / *Нейријатшељ*²² намеће се као једна од најважнијих тачака у начелном разматрању феномена одсликавања, прожимања и пресликавања књижевног и филмског медија у другој половини XX века.²³ Радња романа одвија на два плана, оба утемељена у доживљајима и запажањима главног јунака Слободана Антића, графичког радника: први је везан за његов унутра-

²² Роман *Каин и Авел* је фантастична прича о удвојеном јунаку злехуде судбине, коју је Павловић написао на основу свог дугометражног играног филма *Нейријатшељ*, 1965, и објавио је шест година након његовог приказивања, 1971. Петнаестак година касније, Павловић ће се још једном вратити језичком уобличавању основне приповести, стилски изменивши и преименовавши нови роман према изворном филмском предлошку (*Нейријатшељ*, 1986). Сам аутор у „Пишчевој напомени“ упућује на генезу текста, дајући годишта настанка дела: „Овај роман, под насловом *Каин и Авел*, настао је 1969. године према сценарију за играни филм *Нейријатшељ* који је снимљен 1964. године. Сада, прерађен и допуњен, објављује се под насловом *Нейријатшељ*.” (Павловић 1986: 203)

²³ Будући да Павловићев филм представља слободну адаптацију романа Фјодора Достојевског *Двојник* (за прилагођавање дијалога био је задужен књижевник Бора Ђосић), овде је заправо реч о примеру вишеструког преображавања књижевности у филм, филма у књижевност и књижевности у књижевност.

шњи емоционални и мисаони свет, а други за опажања спољашње стварности, преваходно сиромашне периферије Београда на обалама Саве, чиме Павловић остварује својеврсно „филмско”, непосредно описивање, богато натуралистичким детаљима (Попноваков, 1972: 25). Осим наведених општих особина, међутим, Павловићев удвојени роман показује и конкретне особености које га и непосредно сврставају у традицију „филмова од папира”, и иностране и домаће. У обе верзије романа, између бројних интертекстуалних и интермедиијалних сигнала,²⁴ тематизују се филм и биоскопска представа, и непосредно уводи иконично остварење немог филма *Прашки студенти*, чиме се појачава основна поставка да се борба са самим собом, другим ја, може завршити само трагично.

У последњим деценијама прошлог века, роман Радослава Петковића индикативног наслова *Сенке на зиду* (1994) наставља традицију кино-писања, различитим поступцима успостављајући интертекстуалне и интер- и мултимедијалне везе с претходним остварењима. Петковић колажно умеће текстуални и графички материјал везан за филм – вињете, натписе, рекламе, програме, огласе; првим од њих, „Кодаковом“ рекламом, свесно или несвесно призивајући Сандрарову поезију, најављује оно што ће се конкретизовати у даљем тексту²⁵ (9) као повест главног јунака у филмским сликама, најпре описом појединачних фотографских снимака (Ивана Ветручића, његове породице, и њиховог окружења, фотографа Вранеша), потом и убрзаним следом, магичном лантерном, до филмског низа, многоструко преплићући историју ликова, југословенског поднебља/државе (документарни и пропагандни филмови о важним историјским догађајима, попут убиства краља Александра и краљице Драге или крунисања краља Петра), фотографије (непокретне студијске камере/преносиви апарати) и кинематографије (најзначајнија филмска остварења тог времена – филмови браће Лимијер, Мелијеса, Чарлија Чаплина, односно екранизације *Голема*, *Грофа Дракуле*, *Франкенштајна*, *Фауста* у *Јаку* итд). При томе је временски распон радње подељен на раздобља не према уобичајеним историјским одредницама већ према развојним фазама фотографско/филмског бележења стварности: „Слике насликане светлошћу (1876–1904)”, „Покретне слике (1904–1910)”, „Време комедије и хорора (1910–1920)”, „На путу ка звучном филму (1920–1927)”. У роману се тематизују обе стране кинематографског процеса – како снимање, тако и приказивање филмова, с развојем биоскопа од импровизованих шатри до наменских кино-дворана; такође се постепено појачава осећање изједначавања филмске и „праве” стварности у фантастичну надреалност која доводи јунака до нехотичног самоубиства током стања смањене урачуњивости.

²⁴ Умећући – „монтирајући” – текстове из туђих књига, бројне цртеже, клишее, текстове који се могу читати само помоћу огледала итд, неретко прибегавајући језику трактата, реферата и памфлета.

²⁵ „Кодакова” реклама из осамдесетих година прошлог столећа.

Збирка ових слика може се тако сачинити да даје читаву историју живота у сликама, онакву какву је живео власник, историје која ће постајати све драгоценија са сваком даном који прође. Оно једино што ви треба да урадите: притисните дугме ваше камере! Ми ћемо урадити остало!” (Петковић 1994: 9)

Последњи пример књижевног текста у коме су присутни најразличитији видови кинематографског писања у нашој књижевности у XXI веку представља проза Горана Петровића *Исидор Шаванице која се љусти* (2010), која већ самим поднасловом („кино-новела“) недвосмислено наводи читаоца на своју двоструку природу. Упућивање у поднаслову појачано је уоквиравањем додатним паратекстуалним сигнаlima: првом поглављу претходи речничка одредница која уводи контекст у коме би, по мишљењу писца, читалац требало да чита и разуме његово остварење (кино-роман/cinéroman).²⁶ На другом рубу романа, поговор насловљен „Такорећи књига снимања“, доследно настављајући и развијајући кинематографску метафору, описује историјат настанка текста – утемељеног у ауторовом размишљању на тему могућности екранизације историјског романа – кроз многобројне преображаје у српском и преведеним страним варијантама („Киносеанс“/„Последњи киносеанс“ „Филмска пројекција“ „Последња филмска пројекција“). Додатном терминолошко-генолошком напоменом, поново везаном за француску традицију,²⁷ затварају се прстенаста структура и метанаративна раван експлицитно усмерена ка обзнањивању укрштања књижевности и филма. Такав поступак не зауставља се на рубном подручју; и сама садржина обухвата бројне аутопоетичке коментаре који, варијани, упућујући на прожетост облика и садржаја, бацају светло на домет и природу наведеног укрштања. Од прве до последње варијације аутор релативизује сфере стварности и преплиће их и прожима, појачавајући свест о хибридној природи текста и проблематичности његовог жанровског одређења (празнина у биоскопској сали – празнина у „причи о пројекцији филма“ – празнина у повести/причи? историји? филму?).

Кинематограф је заступљен кроз мноштво појавних облика: средишње место припада историјату здања у коме се одвија пројекција, краљевачком биоскопу, заснованом у међуратном хотелу „Југославија“, с адаптираном салом у кино-дворану „Уранија“, после рата преименованом у „Сутјеска“, и у последњој деценији прошлог века претвореном у пословни простор (магацин, продавница, коначно кафана). Током пројекције филма непознатог наслова, 4. маја 1980. године, на дан смрти Јосипа Броза Тита, приповедач погледом, попут камере (фаром, односно швенком) шета од првог до последњег реда сале, поклањајући пажњу сваком од тридесетак посетилаца и запослених у том тренутку присутних у биоскопу (разводник, кино-оператер, благајница) и исказујући одговарају животну причу, испреплетену с причама људи битних за заснивање и одржавање кинематографских представа. Радња Петровићеве кино-новеле

²⁶ „Кино-роман (ciné-roman)./1) Између 1912. и краја немог филма / филм у наставцима. 2) Прича по неком филму, илустрована фотографијама из тог филма.“ Петровић овде преузима Ларусову (онлајн) одредницу „ciné-roman“. (Петровић 2010: 4).

²⁷ „Преводиоци и издавач су предложили поднаслов кино-роман јер су у Француској својевремено постојале жанровске књижице са тим ближим одређењем, а које су заправо представљале причу по неком филму, илустровану одговарајућим сценама. Осим тога, поднаслов је имао и једну врсту жељеног иронијског одмака... Предлагао сам да поднаслов буде кино-новела, али он није усвојен.“ (Исто: 182)

завршава се пројекцијом осмочасовног какоскопичног филма кинооператора Швабића Швабе, монтираног од бројних исечака различите, тешко спојиве природе, који симболишу хаотичан свршетак једног биоскопа и једног историјског времена.²⁸

Привучени новином, литерарним могућностима кинематографског медија и изгледом остваривања синтезе уметности, не само следећи главне токове већ и активно доприносећи њиховом развоју, наши књижевници укључили су се у стварање „филмова од папира” у тренутку кад је кинематографско писање у европском културном простору достигло свој врхунац. С авангардом започета традиција кино-писања у нас, ушавши у други век, показала је да је стваралачки потенцијал усмеравања књижевног обликовања ка поетици и естетици филма остао делатан и присутан – иако, након нестанка изворног одушевљења новим медијем, у наглашено мањем обиму – све до дана данашњег. Техничка средства филмског израза, сада већ уобичајено присутна у књижевном обликовању, обогаћена су посебним историјатима две уметности, мноштвом разноликих интермедијалних прожимања и примена, и значењем проистеклим из места филма у различитим културама. Захваљујући томе, кинематографско писање у српској књижевности, својим ретким али уметнички зрелим и тиме и драгоценим остварењима, (и даље) представља нарочиту и у великој мери изазовну књижевну појаву.

Литература

I

- Були, Мони де. (1923). Др Хипнисон или Техника живота. Сценарио за филм. *Хийнос*, Ревиија за интуитивну уметност I/2, 5–8.
- Вучо, А., Ристић, М. (1930). Љускар на прсима, *Немогуће* Београд, 68–72.
- Дединац, М. (1922). Вартоломејска ноћ, *Пуџеви*, 1, 7–8.
- Дединац, М. (1922) Црвени круг, *Хийнос*, Ревиија за интуитивну уметност I/1, 4.
- Јовић, В. (2018) *Avangardni mit Čaplin*, Београд: Službeni glasnik.
- Краков, С. (1991). *Крила*. Београд: Филип Вишњић.
- Levi, P. (2013) *Kino drugim sredstvima*. Београд: Filmski centar Srbije.
- Marrinettie, et al: *La cinematografia futurista*, 10° numero delgiornale *L'Italia Futurista*, 15 Novembre 1916)
- Мицић, Љ. (1922): Шими на гробљу Латинске четврти. Зенитистички радио филм од 17 сочиненија. *Зенић*, II/12, 13–15.

²⁸ Као и повратак древним облицима мишљења и понашања, уметањем исте сцене ритуалног оплођавања земље у два кључна тренутка, током приказивања филма прекинутог због Брозове смрти, односно током последње биоскопске представе у Сутјесци. (Исто: 110; 175)

- Младеновић, Р. (1922). Кино-балада и њена драматургија. *Мисао*, VIII, св. 2, 16. јануар, 146-147.
- Павловић, Ж. (1971) *Каин и Авељ*. Алгоритија. Нови Сад: Матица српска.
- Pavlović, Ž. (1986) *Neprijatelj*. Beograd: Prosveta.
- Petković, R. (1994). *Senke na zidu*. Beograd: Stubovi kulture.
- Петровић, Г. (2010) *Исход шаванице која се љусца*. Београд: Новости.
- Петровић, Р. (1922). Двадесет година од повратка поезије у живот Један историјски и кинематографски есеј за четрдесети рођендан А. Салмона. *Мисао*, IV, књ. IX, св. 59–60, бр. 3–4, 824–839.
- Токин, Б. (1921). Европски песник Ivan Goll. *Зенић*, бр. 1, 1. фебруар, 5.
- Токин, Б. (1922). Аласка, „диалог, филм и ‘песма’ *Хийнос*, Ревизија за интуитивну уметност I/1, 16–19.
- Токин, Б. (1924). Кинематографске песме, Алманах *Црно на бело*. уредио Мони Були. Београд.
- Cendrars, V. (1919). *La fin du monde, filmée par l'Ange N.-D.* Paris: Éditions de la Sirène.

II

- Вирилио, П. (2003). Рат и филм I. Логистика перцепције. Београд: Институт за филм.
- Viswanathan J. (1999). Ciné-romans : le livre du film. *Cinemas Revue d'études cinématographiques*. Volume 9, No. 2-3, printemps, 13-36.
- Döblin, A. (1913). An Romanautoren und ihre Kritiker: Berliner Programm“. *Der Sturm* 4 (1913/14), Nr 158/159, (Mai 1913), 17–18.
- Эйзенштајн С. *Монтаж: Монтажа ширакционов; За кадром; Четвртостоеизмереније в кино; Монтаж 1938; Вертикални монтаж; Вкладыш*[: учебноиздание] / Предисловие Р. Юренева. М.: ВГИК, 1998.
- Јовић, Б. Почети тематизовања филма у нашој авангардној публицистици: авангардисти као популаризатори и просветитељи, у: Т. Јовићевић (2012) *Традиција просвећености и просвећивања у српској периодици*. Београд : Институт за књижевност и уметност, 415-426.
- Јовић, Б. (2012): Седма уметност и приповедање авангарде. *Научни састај слависта у Вукове дане, Иво Андрић у српској и европској књижевности*. 2 / 41. Београд: МСЦ, 805-815.
- Јовичић, С. (2010). Кинематографија у Србији 1896–1941@, *südslavistik-online* Nr. 2 (Mai 2010), 23–33 issn 1868-0348 © StevanJovićić 2010 <http://www.suedslavistik-online.de/02/jovicic.pdf>
- Pavličić P. (1988). Intertekstualnost i intermedijalnost. Tipološki ogled u: *Intertekstualnost [i] intermedijalnost/uredili Zvonko Maković...[et.al.]*, Zagreb: Zavod za znanost o knjizevnosti Filozofskog fakulteta.
- Петровић, П. (2008). *Авангардни роман без романа, Поетика крајког романа српске авангарде*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Pinthus, K. (1914). *Das Kinobuch*. Leipzig: Kurt Wolff Verlag.
- Попноваков, Д. (1972). Живојин Павловић: ”Каин и Авељ”. Поља, XVIII, br. 157, mart, 25

- Röhnert, J. (2007) *Springende Gedankenundflackernde Bilder. Lyrikim Zeitalterder Kinematographie*. Cendrars Ashbery Brinkmann. Göttingen: Wallstein.
- Teige, K., Seifert J. Pan Odysseus a různé zprávy. Filmová báseň. *Pásmo* 1, prosinec, č. 5–6, s. 7–8.
- Harris, S. (2009). *Mediating modernity: German literature and the „new“ media. 1895–1930*, Penn State Press.
- Heller, L. (2001). Cinéma, cinématis meet ciné-littératureen Russie. *Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 11, n°2–3, 167–196.
- Cendrars, B. Interview de Blaise Cendrars sur le Cinema. *Les Cahiers du mots*, 16/17, 1925, pp. 138–142: 0139.
- Шкловски, В. (1987). Књижевност и филм. *Књижевности*, год. 42, књ. 84, бр. 3–4; 5, 613–618; 787–795.

Bojan Jović

“PAPER MOVIES” IN SERBIAN LITERATURE - ESSENTIAL CHARACTERISTICS AND SOME POSSIBLE CONTEXTUALIZATIONS

Summary

The paper identifies, isolates and contextualizes the phenomenon of “paper films” in Serbian literature - literary works that seek to emulate or apply particular features of film media through various forms of intermedia or multimedia. After outlining the international history of the relevant phenomena in the most important avant-garde movements, various possibilities of contextual linking of literary and cinematic components are pointed out, as well as basic theoretical considerations of the „paper film”. Finally, the reasons for the pronounced presence of the phenomenon in interwar Serbian literature and the fundamental relation between film and literature of the interwar period are given, as well as the most important examples of the revival of the “cinema-writing” tradition in Serbian literature from the end of 20th and the beginning of the 21st century.

userx64@gmail.com